Rok III. Warszawa, 1 sierpnia 1910 r. № 15.



Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

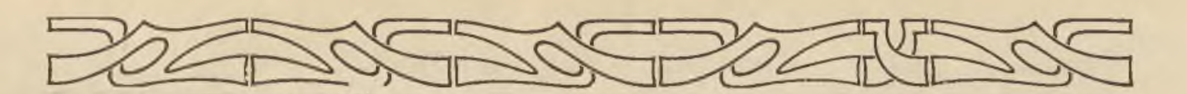
Dramat muzyczny w Niemczech po śmierci R. Wagnera.

„...wer mich (und sich!) lieb hat, der folge mir nicht nach".
(*Wagner*).

„Knechte erknet' ich mir nur!"
(*Wotan w „Pierścieniu Nibel."*).

(*Ciąg dalszy*).

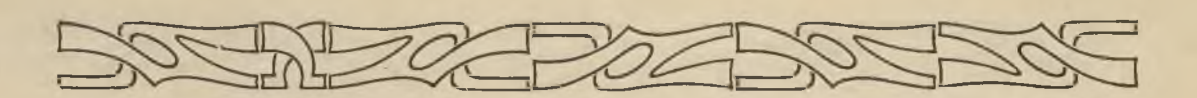
Dlaczego postacie wagnerjanów muszą nam ciągle przypominać Tannhäuserów, Lohengrinów, Zygfrydów, Parsifalów, Zygmundów, Izoldy, Elsy, Kundry, Senty i t. d.? W najlepszym razie stają przed naszemi oczami kombinacje typów powyższych, czasem zdarza się, że typ męzki, wzięty z Wagnera, ubrany zostaje w szaty niewieście. Po największej części są to manekiny, tak jak i „personal" dawnych oper był zbiorem typowych lalek; ta tylko różnica zachodzi, że w dawnych operach (z małymi wyjątkami) kierował manekinami schemat akcji zewnętrznej, w powagnerowskich dramatach muzycznych schemat „idei", schemat „przeznaczenia", „ślepego losu". Wiele przyczynia się do tego ta okoliczność, że środowisko dramatów wagnerjanów należy do „nadzmysłowego" świata, w którym „żyją" bezkrwiste istoty, nie działające pod wpływem ludzkich uczuć lub namiętności: są to w gruncie rzeczy allegoryczne personifikacje pewnych pojęć „filozoficznych". Jeśli włoscy i francuscy weryści poszli w swym realiźmie za daleko, to niemniej przesadzili w swym „idealiźmie" wagnerjanie niemieccy. Wprawdzie stosunek Wagnera do mitologji germańskiej jest dobrym przykładem i niejako zachętą do wyzyskiwania baśni, legend i podań w celach dramatyczno-muzycznych, ale Wagner w „Pierścieniu Nibelungów" i „Parsifalu" dał nam jeśli nie zawsze *skończone* typy i charaktery, to przynajmniej *poetyczne* postacie, przemawiające mniej lub więcej głęboko ale nie używające wielkich i pretensjonalnych słów do wypowiedzenia banalnych i najcodzienniejszych drobnostek. Wielką rolę gra w tej manierze specyficzny niemiecki charakter i sposób robienia z najobojętniejszej kwestji sprawy wstrząsającej niemal posadami świata, czyli t. zw. „Wichtigtuerei". Niemieckiemu libreciście wzgl. kompozytorowi wydaje się tekst banalnym, jeśli nie zawiera owych „welterschütternde Gedanken" i jeśli przynajmniej jedna z „postaci" nie zdradza, iż czytała dzieła Schopenhauera lub Nietzschego. Bez znajomości „Welt als Wille und Vorstellung" nie osiągnąłby „wybawienia" bohater dramatu muzycznego Hansa Pfitznera p. t. „Biedny Henryk", bez znajomości teorji nadczłowieka niby nie wskórał Gun-



tram, bohater pierwszej opery Ryszarda Straussa, bez przeczytania filozoficznych pism Bahnsena rybak w operze Klosego „Frau Ilsebill“ nie dyskutowałby ze swą żoną nad srogością ludzkiego losu. Czyż mam dalej jeszcze wyliczać przykłady ta niej „filozofji“ w jeszcze słabszych operach?! Zwykła baśń była by dla librecisty i kompozytora niebieckiego zbyt „płytką“, gdyby nie zawierala „filozoficznej“ przyprawy, która ze stanowiska filozofji jest fabrykatem dyletanckiej pretensjonalności, dla publiczności jest... zbyteczną, dla trzeźwego indywidualnego muzyka natomiast—t. zw. „Bauernfängerei“. Dlatego też Ryszard Strauss szybko porzucił tę manierę; „Feuersnot“ prawie jest wolny od niej, „Salome“ i „Elektra“ zaś w zupełności. Na szczęście istnieje już w Niemczech usiłowanie zejścia z tej fałszywej i—dla kompozytora—niewygodnej drogi. Idea „wyzwolenia“ („Erlösungsidee“) przestała być na ogół modną i jest w zupełności „überwunden“. Już Hugo Wolf stracił nadzieję, iż możliwym jest tekst operowy, w którym wypełniłby poeta wszystkie warunki dobrego dramatu. W liście do E. Kauffmanna (1. VI. 1891) pisze: „Zaczynam już uważać teksty operowe za fata morgana, za rzeczy realnie niemożliwe“. „Wahn! Wahn! Überall Wahn!“ („Złudzenie, wszędzie złudzenie!“)—dodaje, cytując początek monologu Hansa Sachsa ze „Śpiewaków norymberskich“ Wagnera. W innym zaś liście do tegoż adresata (z dnia 26. VI. 1893) pisze: „Mój Boże! Cóż to za nadęte chłopstwo ci grafomani! Skąd oni mają odwagę do poetyzowania? Nie pojmuję wcale! Czyż niema już nic prostszego w świecie, w czemby mogli popuścić cuglę swym chętkom? czyż właśnie sztuka, a przedewszystkiem poezja, ma być przedmiotem ich zamachów?“ Pod względem monstrualności i śmiesznej napuszystości należy się powagnerowskim tekstom palma pierwszeństwa: niczem wobec nich nie jest słynna z bombastyczności śląska niemiecka poezja z XVII wieku. Wystarczy, jeśli zacytuję kilka szybko w oko wpadających wyjątków: „Zu Zweien kam ich zur Welt—ein Zwillingsbruder und ich“ („Kunihild“ Kistlera), „Gar not thut es in unsner Zeit, was schön sich zeigt, zu preisen laut, Da vieles Hässliche ich heut auf meiner Tagesfahrt erschaut“. („Genesius“ Weingartnera), „Dem Sturme gleichend, frei und fröhlich, flieg ich' dahin“ (tamże), „Mummenschanz und Fastnachtsspiel ist des Lebens *ganzes* Ziel?“ („Herzog Wildfang“ Z. Wagnera), „Doch dich — dich, dessen Sinn ich heute gefasst,—ich berge ihn tief in des Busens Raum—vor zager Deutung aus der schwachen Hand rett' ich dich heil in starke Erkenntnis“ („Guntram“ R. Straussa), „Der du durch Not zum Siege gehst—Siegnot sei uns benannt“ („Rose vom Liebesgarten“ Pfitznera), „Der dir nun folgt, wohin führst du den Helden“ (Thuille), das Wetter schlug in den Retter“ („Pfeifertag“ Schillingsa), „Magst du Gast? des Meths hab' ich die Menge!“ („Ingwelda“ Schillingsa), „Trink' aus Bran, ich ehrte den Brauch. Doch wer dir Bescheid that, ward dir nicht kund“ („Ingwelda“ Schillingsa), i t. d., i t. d. — Nie wszystkie teksty powagnerowskich oper są zmanierowane tymi alliteracjami i „Stabreimami“, nie wszystkie są bombastyczne co do języka, ale o poezji w żadnym z nich mowy być nie może, jest tylko rymowana proza (niepoetyczna), nad którą możnaby ręce załamać, gdyby się te marne elaboraty poważnie traktowało. Wobec nich jest bezpretensjonalne libretto naszej „Halki“ piękną i szczerą poezją—i prostą. Czy te „ozdobniki“ wiersza i czy ta maniera zarażona gwarą języka wagnerowskiego są potrzebne? Chyba tylko na to, aby kompozytorowi przypominały analogiczne miejsca z partytur Wagnera i utrudniały spontaniczność i niezawisłość tworzenia.

Materjału do dramatu muzycznego i opery powagnerowskiej dostarczyły kompozytorom niemieckim (a nawet obcym: francuskim i skandynawskim) sagi germańskie, podania ludowe i baśni, po części legendy i epizody ze średnich wieków;

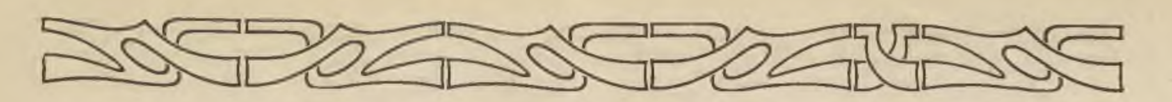




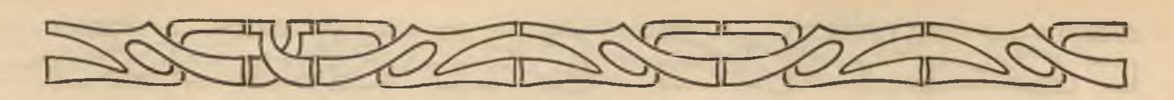
znaleźli się jednak kompozytorowie, którzy nie pogardzili eposami greckimi i indyjskimi (Bungert, Kienzl, Weingartner), zwłaszcza że te ostatnie (t. j. indyjskie), jako głoszące zagadki bytu i niebytu, były dobrym gruntem do przesadzenia nań filozofji Schopenhauera. Sagi germańskie same przez się obfitują w wielką mnogość tragicznych momentów, baśnie zaś są wysoce poetycznym podkładem dla dramatu muzycznego, niemniej epizody z życia rycerstwa średniowiecznego. Nie byłoby nic do zarzucenia wagnerjanom, że postępują w wyborze tematów za śladem mistrza, gdyby nie to, że... strzelają ponad cel, a ich libreciści przerabiają materjał w niewolniczy sposób na modłę Wagnera w najdrobniejszych szczegółach. Nie wystarczy im poprawność techniczna w układzie i zadośćuczynienie prymitywnym warunkom przeciętnego dramatu, nie zadowalniają się stworzeniem silnie nastrojowych epizodów, a więc czystą poezją (ta uchodzi za banalność!), muszą wszystko jeszcze przyprawić ciężkim sosem alegorji, symbolizmów, „mistycyzmu", bohaterowie muszą być opancerzonymi filozofami z mieczem w ręku (brak jeszcze rycerza-„filozofa*) z młotem"), bohaterki zaś, przędąc, wypowiadają wśród naiwnych wynurzeń słowa, wzbudzające podejrzenie, że przestudjowały kurs psychologji i estetyki. Tej całej schematycznej „poezji" dramatycznej, tym wszystkim tekstom brak jest jednego pierwiastku, który u Wagnera jest wszędzie widoczny: t. j. *życie*. Sami „Parsifale" i „Wotany" nie chodzą i nie chodzili po ziemi. Bez wciągnięcia w grę życia niema warunków dramatycznej, psychologicznej akcji. Nietzsche wyraził się, że szczególnie naturalizm i realizm może stać się dla dramatu powagnerowskiego groźnym. W teorji miał zupełną rację: praktyka dowiodła, że właśnie „realne" dramaty muzyczne i opery doznały najwięcej powodzenia (Puccini, Charpentier, Wolf-Ferrari, Bruneau, „Feuersnot" R. Straussa, Humperdinck, H. Wolf, L. Blech — nie mówiąc już o Mascagnim i Leoncavallu). Włoskiemu weryzmowi z lat dziewięćdziesiątych zarzucano, że mordy i zdrady małżeńskie są jego ulubionym tematem, zaś mordercy, uwodziciele a nawet nierządnice („Malavita" Umberta Giordana) są „bohaterami" oper werystycznych, obracających się w proletarjacie instynktów. Jakaż różnica między werystami a wagnerjanami? Weryści są brutalnie otwarci, wagneryci pokrywają zdrady małżeńskie, kazirodztwo i mordy draperją taniej „poezji" i dyletanckiej filozofji. Werystyczni libreciści czerpią z życia i realizmu i poezję, wagnerjańscy autorowie tekstów nie są w stanie pobudzić do życia martwych poezji, sag i podań germańskich. Wagnerowi rozchodziło się zawsze o to, co jest „das Reinmenschliche" („czysto ludzkie"); eliminował wszelkie uboczne dodatki, nie grające żadnej roli w dramacie. Tego wszystkiego nie widzimy w największej części tekstów oper powagnerowskich. Dlatego te wszystkie tragiczne okropności dramatów muzycznych, napisanych w Niemczech po Wagnerze, nie wzruszają nas ani na chwilę. Dają się dziś słyszeć powszechne narzekania na brak tematów dla tekstów. Podania germańskie już się znudziły (dość szybko), zresztą Wagner wyzyskał je pod każdym względem; baśnie są... za łatwe i wymagają prostoty i... inwencji—stąd niebezpieczne; opery „ludowe" również; weryzm? —można się narazić na zarzut naśladowania włochów i francuzów. Cóż więc czynić? Ale zdaje mi się, że tematów nigdy nie braknie i jak opera operą nigdy nie brakowało: *brak* tylko *talentów*, któreby były zdolne do wyjścia z błędnego koła ortodoksyjnego wagneryzmu i nauczyły się swobody w wyborze i opracowaniu tekstów, a przedewszystkiem prostoty i unikania sztucznej konstrukcji dramatu i języka.

---

*) „Guntram" R. Straussa był zapowiedzią.



Mimo iż prawie wszystkie dramaty muzyczne Wagnera powstały przed rokiem 1880, to jednak o istnieniu „szkoły“ Wagnera można mówić dopiero w ostatnich 25 latach. Tego, co powstało przedtem w tej dziedzinie, nie można uważać za dramat wagnerowski, mimo że wpływ mistrza z Bayreuthu daje się wcześnie już odczuwać. Ogranicza on się do stylu wokalno-instrumentalnego, do przyswojenia sobie kilku środków wagnerowskich (motywy przewodnie, dość staranna a nawet wybitna instrumentacja, próby „nieskończonej melodji“) i t. p. Są to jednak opery pisane według dawnego szablonu z arjami, romanzami, cavatinami, „scenami“, duetami, tercetami, finałami i t. d. Tu należą opery Goldmarka, Rittera, Bungerta, Draesekego, Hummla, Lassena i innych. Z nich tylko Goldmark utrzymuje się na razie dzięki melodyjności i „pikantnej“ instrumentacji „Królowej Saby“. Pierwsza to i ostatnia opera Goldmarka, licząca 30 lat życia, która także dzięki sprytnemu tekstowi pióra Mosentala utrzymuje się po dziśdzień. Ideał dramatyczny Goldmarka jest niewybredny. Starą operę ożywia duchem nowoczesnych harmonji i instrumentacyjnych efektów—rys wspólny także Massenetowi i Pucciniemu. Rudolf Louis wskazał w swej książce p. t. „Die deutsche Musik der Gegenwart“ (Monachjum i Lipsk 1909) na to, że Goldmark często obiera takie teksty, które przypominają teksty oper cieszących się bezwzględnem powodzeniem. Mimo to twórca „Krolowej Saby“ posiada bardzo wybitny talent muzyczny, jakkolwiek z artystycznego punktu widzenia jego indywidualność jest mało sympatyczną, muzyka zaś dość natrętną i zewnętrznie tylko piękną. Sporo w niej rzeczy zanadto „samych przez się zrozumialych“, aby miała być interesującą; te właśnie konwencjonalizmy i banalności psują wrażenie szczerze napisanych ustępów, jakich obok „Królowej Saby“ najwięcej posiada parsifalizowany „Merlin“ (1886).—Swego czasu cieszyły się powodzeniem opery Kretzschmera („Folkunger“ 1874), H. Zöllnera („Zatopiony dzwon“ 1899), „Trębacz z Säkingen“ Nesslera, „Kunihild“ Cyryla Kistlera (1884). Są to opery kompromisowe, wagneryzujące lecz stworzone wyłącznie celem zaspokojenia najszerszych mas publiczności, cierpiącej na głód „czegoś nowego“. Pozostały tylko wyjątki z nich, śpiewane lub grane na estradach, najczęściej w domu a nawet na ulicy (wyjątki z „Trębacza z Säkkingen“), podobnie jak najsłabsze lecz zarazem najśpiewniejsze wyjątki z pierwszych oper Wagnera. Banalność muzyki i słaby nerw dramatyczny powyższych kompozytorów niemieckich sprawiły, że bardziej szanujące się instytucje operowe niemieckie zamknęły przed niemi swe wrota, sprzyjając jednakże muzie Leoncavallów i Mascagnich. Że ten rodzaj dramatycznej muzyki dotychczas nie stracił (niestety) siły żywotnej w Niemczech, tego dowodzą opery d'Alberta, Blecha, Götzla, Reznicka, oraz Zygfryda Wagnera, a także ostatnie opery Humperdincka. Ze starszych operowych kompozytorów niemieckich, skłaniających się stanowczo ku technice Wagnera należy wymienić Wilhelma *Kienzla*, twórcę „Evangelimanna“, który przez długi czas cieszył się znacznem powodzeniem. Realizm i sentymentalizm przychodzą wprawdzie równie silnie do słowa, jednakże niebrak słabych stron, które są wrogie artystycznemu pierwiastkowi w twórczości zwłaszcza dramatycznej. Byłoby jednak niesprawiedliwością, gdybyśmy odmówili temu dziełu wyższych zalet, które sprawiają, że „Evangelimann“ stanowczo przewyższa opery Kretzschmera, Zöllnera, Nesslera i Kistlera. Jest to dzieło mniej nawet eklektyczne niż opery Goldmarka, choć wpływ Wagnera jest u niego bardziej widoczny, niż u ortodoksyjnych wagnerjanów, jak Schillings, Klose, Pfitzner, zdradzających przynajmniej dążność do utrzymania się w tonie i stylu. Inne dzieła Kienzla nie zdobyły powodzenia, ilość zaś przedstawień „Evangelimana“ stale zmniejsza się; wkrótce zapewne będą śpiewane i grane wyjątki (zwłaszcza... walc i chóry).



Ten eklektyczny pseudowagneryzujący kierunek „starej" opery utrzymał się dziś w Niemczech głównie w operze komicznej i w tej, która zdradza tendencje do popularności i wyzyskania ludowego pierwiastku. Najmniej oczywiście znajdziemy jej w dramatach muzycznych o tragicznym nastroju, gdyż pod tym względem Wagner jako tragik jest zbyt bliskim i zbyt potężnym wzorem. Wogóle nie podobna —jak wyraził się raz do mnie zmarły niedawno kompozytor i słynny pedagog prof. Thuille—dziś być twórcą tragiedji muzycznej „bez uregulowania rachunków z Wagnerem", a okazuje się zwykle, że „wyrównać tych rachunków nikt nie jest w stanie". Nawet Ryszard Strauss, nawet Debussy lub Dukas! I choćby muzyka takiego dramatu była zupełnie indywidualną, idea muzyczno-dramatyczna wypłynie od Wagnera. W przeciwnym razie niema dramatu muzycznego, lecz jest opera — a to nie oznacza wcale antywagneryzmu, lecz tylko przedwagneryzm, czyli że kompozytor tego rodzaju stawia wygodę twórczą ponad miarę artystyczną. *(C. d. n.)*.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

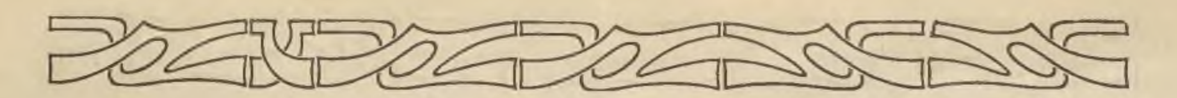
(Ciąg dalszy).

Do jednostajności formy przyczyniałyby się schematyczne wprowadzania tematów i ich imitacji „według jednego szablonu: przez alt, następnie tenor, sopran i bas, jak twierdzi p. A. Poliński w swej rozprawie (str. 83). Zważyć jednak należy, iż imitacje Szadka nie są nigdy ścisłe, prócz imitacji w tenorze i basie *)—to więc nie może przyczynić się do jednostajności *nastroju*, zaś jednostajność *opracowania* polega u Szadka na tem, że niemal stale przeciwstawia głosy górne dolnym, czasem tylko utrzymując związek między jednym górnym i jednym dolnym głosem lub między głosami skrajnymi i środkowymi. Następnie z powodu natury tematu głównego i motywów pomocniczych nie zdołał Szadek osiągnąć kontrastów a przez to i urozmaicenia nawet w tym razie, gdy po ustępie polifonicznym następuje ustęp homofoniczny. Ówcześni kompozytorowie umieli wyzyskać ten efekt (np. Orlando di Lasso i jego szkoła, także Palestrina, nawet Gombert i Clemens non Papa). Tego kunsztu nie opanował Szadek.

W porównaniu z Wacławem z Szamotuł i Leopolitą oznacza Szadek początek epoki, w której zaczęto upraszczać tektonikę kontrapunktyczną, nawet wtedy, gdy powiększano ilość głosów. Zastanowimy się poniżej nad wpływami, które spowodowały u nas ten fakt. Uproszczenie faktury miało ścisły związek z dążnością ku harmonicznemu prowadzeniu głosów. Szadek zachowuje niemal ściśle djatonikę i tonacje kościelne, dla których dyrektywą jest tenor jako wskazówka dla „modus" i kadencji. Mimo to znajdziemy w każdej części mszy dowody harmonicznego poczucia. Szadek odczuwa pokrewieństwo i związek kwint oraz tonacji odpowiednich. Poza t. zw. pośrednią chromatykę (według wyrażenia prof. d ra T. Kroyera w „Die Anfänge der Chromatik") nie wychodzi. Zwroty harmoniczne jednakże o wyraźnej tonalności nie są jeszcze tak częste jak u Gomółki i u późniejszych kompozytorów lub we współczesnych Szadkowi świeckich pieśniach polskich. Archaizmy zachodzą również w mszy Szadka. Do nich zaliczyć należy postępy oktaw i kwart, przyczem zauważyć trzeba, że mimo to nie znajdziemy u niego połączeń trójdźwięków twardych w obrębie kwinty. Dla uniknięcia twardych brzmień posługuje się Szadek synkopowaniem stale — dowód zrozumienia nowych tendencji właściwych jego epoce, a zwłaszcza rzymskiej szkole, osiągającej w ten sposób miękkość harmonji.

---

*) Rozpoczynanie wejścia głosu basowego *po kilku taktach*, na wstępie do każdej części mszy jest bez wątpienia bardzo efektowne; tego efektu nadużywa Szadek, tak że bas za często pauzuje, wskutek czego powstaje zbyt wiele epizodów trzygłosowych o jednakowym względzie. Szadek czyni to w istocie schematycznie. Wejście głosu basowego jest u niego stale zbyt odległe, co wprawdzie wynika z kontrapunktycznej formy, lecz zarazem dowodzi, że Szadek nie rozporządzał większą techniką w kontrapunkcie i trzymał się jednego i tego samego szablonu.



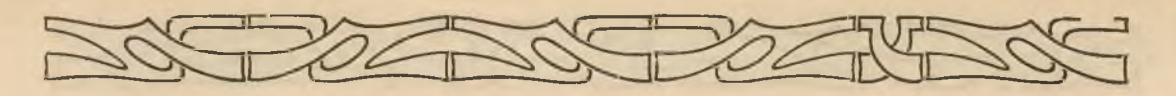
Osobne uwagi poświęcić należy kwestji ugrupowania i ustosunkowania głosów. Wyjaśni to po części cechy stylu mszy Szadka i jego stosunek do ogólnej „metody“ komponowania mszy w owej epoce. Przekonamy się, że Szadek nie zawsze zdawał sobie sprawę z tego umiaru artystycznego, który stał się niejako dogmatem tworzenia w zakresie tej formy. W „Crucifixus“ nie użył Szadek małej ilości głosów na wstępie, jak to ogólnie było przyjęte, i nie można sądzić, iż kolejne wprowadzenie głosów zmierzać ma do tegoż celu. Również w „Benedictus“ operuje wszystkimi głosami zamiast dwoma, najwyżej trzema; to samo dotyczy „Pleni sunt coeli“. Te wszystkie „dogmatyczne“ zasady miały znaczenie artystyczne, gdyż przyczyniły się do urozmaicenia mszy; na tym zaś punkcie okazał się Szadek również słabym. „Credo“ jego mszy, mające obok „Kyrie“ największą wartość, dowodzi jednak, że głębsze przemyślenie materjału mogło dodać wartości tej kompozycji. Szadek np. wiedział, że w „Incarnatus“ największe wrażenie sprawia homofoniczne prowadzenie głosów. „Hosanna“ posiada według zwyczaju „tempus perfectum“ (na 3). W „Sanctus“, które ze względu na małą ilość słów, pozwala kompozytorowi rozwijać szersze melismatyczne linje melodyjne, postąpił Szadek również według przyjętego zwyczaju. Dłuższe pauzy wzgl. fermaty przed „Incarnatus“ i „Crucifixus“, przyjęte od najdawniejszych czasów, były dla Szadka, choćby jako kapłana, zupełnie zrozumiałe.

Charakterystyczne w mszy „ilustracje programowe“ tekstu znajdziemy też u Szadka: przy wyrazach „coeli“, „adscendit ad coelum“ i „resurrexit“ wznosi się melodja, zaś przy wyrazie „terra“ opada. Przy „vivos“ rytm jest żywszy, przy „mortuos“ wolniejszy, nuty zaś więcej przetrzymywane niż poprzednio. Na ogół charakteryzuje Szadek w „Credo“, jako najbardziej podatnej części, tekst, wyraz jednak jest zawsze za słaby—brak mu siły artystycznej argumentacji. Kwantytawności słów czyni Szadek przeważnie zadość, t. j. nigdy nie popełnia barbaryzmów, jakkolwiek nie brak nawet uderzających błędów, które wynikają raczej z rozwinięcia melodji nie zaś ignorowania prozodji. Niestety nie brak u Szadka również rozrywania fraz i powtarzania słów (nawet w „Credo“).

Nim jednakże zbadamy wpływy zachodnie, przejawiające się w mszy Szadka, starajmy się poznać zalety i wady jego techniki kompozytorskiej oraz cechy jego artystycznej indywidualności, jego charakteru.

Szadek posługiwał się zazwyczaj 5-głosową fakturą; niestety w całości zachowała się msza 4-głosowa, nie pozwalająca nam poznać w całej rozciągłości jego wiedzy technicznej. Dlatego sąd o wartości i znaczeniu Szadka będzie zawsze warunkowy, nigdy zaś całkowicie uzasadniony.

Msza „in melodiam motetae Pis ne me“ wprawdzie nie robi wrażenia kompozycji z epoki studjów, jednakże nie posiada tylu zalet, abyśmy mogli uznać ją za zupełnie dojrzałe dzieło, w którem kompozytor czyni zadość warunkom wyższej biegłości w technice kontrapunktycznej i opanowaniu formy, oraz w rozwinięciu czysto artystycznych zalet. Nie kładziemy szczególnego nacisku na równoległe oktawy między tenorem i altem (Monumenta I, str. 24, takt VIII), zauważone przez ks. d-ra J. Surzyńskiego (op. c., str. XII), jakkolwiek są to błędy wielkie w stosunku do błędnego i nieczystego prowadzenia głosów, jakie spotykamy w kilku miejscach tej mszy. Wynikają one bowiem raczej z małej staranności, nie zaś braku wiedzy lub wprawy, której dowody złożył Szadek zwłaszcza w biegłem przeprowadzaniu imitacji oraz wielu szczegółach harmonicznych. Bardziej jednakże uderza nas małe poczucie formy i perjodycznej budowy, przedewszystkiem zaś brak symetrycznego umiaru i niezbędnej w większych formach — były niemi wówczas tylko msza i passja — szerszej linji w rozwijaniu myśli. Wynikają z tego dwa dalsze błędy: zbyt mała tematyczna robota („Kleinarbeit“), i ustawiczne kadencjonowanie. To powoduje znaczną monotonję, do której przyczynia się jakby unikanie silniejszych kontrastów i powtarzanie jednych i tych samych taktów a nawet całych ustępów w pojedyńczych częściach mszy. Nie zdołał tego ominąć Szadek ani przez małe warjacje motywu naczelnego i fraz ubocznych ani przez przestawianie głosów. (Są to błędy znane z szkolnych kompozycji mistrzów XVI stulecia). Nie mały udział w monotonji bierze jednostajność harmoniczna; nie twierdzę, że Szadek używa prymitywnych harmonji — owszem w porównaniu z poprzednikami jest on bardziej nowożytnym i harmonicznie bardziej utalentowany, jednakże posługuje się tymi samymi akordami, co zresztą wynika z ciągłego powtarzania tych samych fraz i ustępów. A dzieje się to, mimo że znajdujemy wiele dowodów, że Szadek posiadał nawet wybitną zdolność warjacji: np. owe ustępy z „ostinatami“ w basie (Mon. I, str. 2, takt 6—9; str. 4 — 5, takt 15 — 18; str. 10, takt 4—6; str. 14, takt 6—10 i t. d.). Wystarczy wziąć pod uwagę tylko głos basowy, aby odczuć



uderzający brak rozmaitości i mały horyzont melodyjnej myśli. Mimo to jednakże nie brak znowu dowodów, że Szadek, pisząc nowe kontrapunkty, wprowadzał nowe, bardzo melodyjne frazy, zwłaszcza w dyskancie. W rzeczywistości nie umiał Szadek wyzyskać naczelnego motywu. To tylko można na jego obronę zauważyć, że sam motyw nie był wcale dogodny do należytego wyzyskania w tematycznych przeróbkach, i sam niemało przyczynił się do ogólnej monotonji; tem można sobie wytłumaczyć również wprowadzanie nowych fraz, niezawsze mających kościelny charakter. Do nich należy np. temat na str. 7 (takt 10—15), w którym Szadek na rzecz płynnej melodji poświęca logikę prozodji. Temat ten jest nawskroś świecki i należy do canzonetty, willanelli lub madrygału (nowszego). Temat z utworu „Pis ne me" pociągnął Szadka prawdopodobnie z powodu swej lirycznej, niemal słowiańskiej rzewności. Podobnych tematów znajdziemy sporo u współczesnych kompozytorów, przedewszystkiem jednak u Crecquillona; podaje je H. Leichtentritt w „Geschichte der Motette" (str. 77), czyniąc uwagę, że „nie rozchodzi się w tym razie o właściwości Crecquillona, ile raczej o charakter tematycznej inwencji w owej epoce".

(c. d. n.).

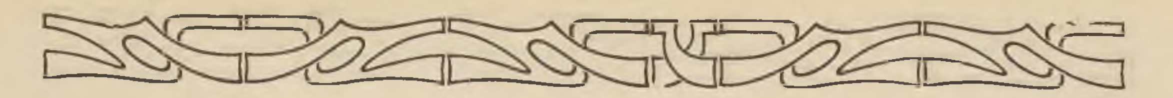
Parę uwag dla uczących się muzyki.

(*Dokończenie*).

Wielcy muzycy i pedagogowie niejednokrotnie zaznaczali z naciskiem potrzebę łączności praktyki z wiedzą należytą w muzyce i przestrzegali zawsze przed jednostronnością. Młodemu Hansowi Bülowowi napisał Ryszard Wagner do pamiętnika, że wiedza jest pokarmem czystego i prawdziwego zapału do sztuki i rozniecca go w płomień wielki i silny. W swojem zaś zwłaszcza piśmie o mającej się założyć niemieckiej szkole muzycznej w Monachjum idzie tak daleko, że sprawy czysto technicznej natury radzi zupełnie usunąć z programu i zostawić je przygotowawczej nauce prywatnej. Przygotowania do wykształcenia i osiągnięcia prawdziwego smaku artystycznego i poczucia sztuki mają dla niego większą wagę, aniżeli tresura techniczna. Jako najwyższe i ostatnie żądanie kształcącego sie muzyka uważa on wpojenie weń zrozumienia żywego organizmu dzieła sztuki i umożliwienie mu samodzielnej obserwacji tego organizmu w dziełach mistrzów z rozmaitych epok ich rozwoju. Od czasu kiedy Wagner myśli te w wymownych słowach wypowiedział, upłynęło więcej jak jedno pokolenie ludzkie. Najlepsi pedagogowie sztuki gorliwie usiłowali je propagować. Starania ich odniosły niejednokrotnie dobre rezultaty, ale dla wielkiej części uczących się muzyki zapatrywania te są dziś jeszcze, niestety, obcemi. Jak mało np. instrumentalistów przyszło do przekonania, że możliwie dokładne zapoznanie się ze sztuką śpiewu wzbogacić może ich grę na klawiszach i strunach o najważniejszy i najbardziej wartościowszy czynnik, który nazywamy „śpiewnością".

Czyż skrzypkowie, pjaniści, śpiewacy—nie myślą najczęściej, że obejść się mogą bez znajomości harmonji, nauki o formach, historji muzyki, historji literatury i kultury — któżby się tam o to trudził, jeżeli posiada tylko zręczne i wyćwiczone palce i giętkie przeguby? Niektóre z tych przedmiotów wykładane są w konserwatorjach niezawsze jako obowiązkowe, a uczący się uważają je zbyt często tylko za przedmioty „poboczne".

Im większe ma kto aspiracje, tem lekkomyślniej odkłada na bok naukę tych przedmiotów „pobocznych" jako balast; tem łatwiej oddaje się rzeczom mniejszej wagi, jeżeli one tylko mogą go utrzymać w milem złudzeniu i usunąć skrupuły, tyczące się przyszłości możliwie najświetniejszej karjery artystycznej. Nie bada, czy— oczywista, jedynie zbawienna — „metoda" najczęściej pozbawionego sumienia krzy-



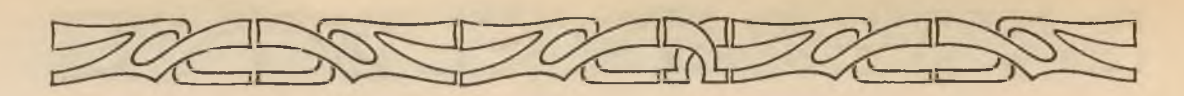
kacza, rzeczywiście przyczyni się do podniesienia jego wiedzy. Wystarczają mu częste zapewnienia nauczyciela, który „gwarantuje", że w ciągu trzech lat najdalej, tak dobrze go wyuczy, że jakiś tam znany i przeceniony X lub Y nie będą mu wówczas godni rozwiązać rzemyka u trzewika... Zapewne, pochwała jest tak potrzebna dla udałej działalności artysty i dla zachęty ucznia do pracy, jak światło dla rozwoju rośliny. Ale lekkomyślne, często z najniższych pobudek płynące schlebianie próżności i ambicji fałszywej, jest jadem, którego skutki występują najczęściej dopiero wtedy, kiedy zapóźno już na użycie tego jedynie skutecznego antidotum, a mianowicie na bezwzględną samokrytykę.

Również szkodliwą trucizną jest to „próżnujące niepróżnowanie", które objawia się w przerzucaniu stosów „interesujących" nowości nutowych bez wyboru, wybębnianiu na fortepjanie samorodnych „fantazji", pobieżnem przeglądaniu wyciągów fortepjanowych albo utworów „modnych". Łatwość, z jaką szczególnie w większych miastach uzyskać można wstęp na produkcje muzyczne lichej wartości, sprzyja temu rodzajowi próżniactwa i bardzo szkodliwie działa na młodych, głębszej indywidualności i silnej woli pozbawionych przyszłych muzyków. A nikomu na myśl nie przyjdzie, że dla uszlachetnienia i rzeczywistego dojrzenia i wyrobienia umysłu i duszy muzyka, stokroć więcej korzyści przynieść może poważna lektura i uczęszczanie na koncerty prawdziwej muzyki, lecz nie na te, na których popisują się początkujący lub pseudo artyści. A więc ci, którzy poważnie zajmują się wami i dążeniami waszymi—niech pilnie was od tej trucizny strzegą!

Stare to i mądre zdanie, które mówi, że godnie służyć sztuce, to rzecz nietylko talentu, ale także i indywidualności. Talent jednakże i indywidualność tylko wtedy mogą się rozwijać swobodnie i dojrzeć, jeżeli trafią na kierownictwo celu świadome i sprawie oddane. I dlatego na końcu tych uwag życzyć należy młodym adeptom sztuki słowami Goethego: Starajcie się znaleźć ludzi, do których zaufanie mieć można! (*Tłumacz. z niemieckiego*).

Z ubiegłego sezonu muzycznego w Rzymie.

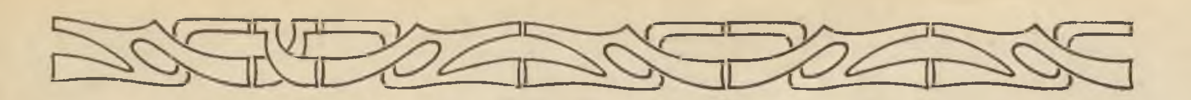
W „Corea", głównej sali koncertowej wiecznego miasta, mieszczącej się w ścianach starożytnego o olbrzymich rozmiarach mauzoleum cesarza Augusta, odbyło się kilka interesujących wieczorów symfonicznych. U pulpitu kapelmistrzowskiego stawali goście-dyrygienci Balling, Mancinelli, Ronald, Safonow, d'Indy, Mangelberg i inni. Rozpoczął sezon Balling (z Bayreuth), dał 6 koncertów, poświęconych Beethovenowi (pięć) i Wagnerowi (jeden wieczór). Mancinelli—osobistość we Włoszech bardzo popularna — dyrygował 4 koncertami (w grudniu i styczniu). Przyjmowano Mancinelli'ego nadzwyczaj gorąco, jakkolwiek za wybitnego kapelmistrza uważać go trudno. Na programie umieścił dzieła, które wymagają wykonawcy więcej odpowiedzialnego i głębokiego. Symfonja „Dante" Liszta (pierwszy koncert) nie zrobiła wrażenia. To samo stało się z suitą Korsakowa „Noc przed Bożem Narodzeniem" i fragmentem z oratorjum „Boże Narodzenie" Bacha. Oklasków, coprawda, było dużo, ale zadowolenia mało. Lepiej wiodło się włoskiemu kapelmistrzowi ze „Śmiercią i wyzwoleniem" Straussa (drugi wieczór), drugą symfonją Schumanna (nieznaną w Rzymie). Gość — kapelmistrz Ronald zaprodukował pełną kolorytu i głęboką w treści symfonję Elgara (doskonała ostatnia część: Lento-Allegro) i „Rapsodję irlandzką" Stenforda. „Peer Gynt" w interpretacji Ronalda (dyrygował z pamięci) zwłaszcza część ostatnia wywołał entuzjazm. Suitę musiano powtórzyć w całości. Do Elgara włosi byli dotychczas uprzedzeni. Zdawało im się bowiem—jak zresztą nawet wielu nie-włochom (czytaj: pseudo muzykom z Warszawy) — że poza „Gejszą" anglicy w literaturze muzycznej nic więcej nie posiadają. Jeden koncert poświęcił Mancinelli Chopinowie. Program obejmował marsza żałobnego w niezbyt szczególnej instrumentacji



anglika, Henryka Wooda i VII poloneza i dwie etiudy (op. 10 nr. 3 i op. 25 nr. 10) instrumentowane miernie przez Mancinelli'ego. Na wieczorze tym pjanista, Luigi Gulli, bardzo dobrze grał koncert e mol i balladę, wykazując przytem doskonałą technikę, piękny ton i zrozumienie odtwarzanego dzieła. Tłumy pospieszyły na ostatni koncert (16 stycznia) pod dyrekcją Mancinelli'ego; suita „Ocean" włocha Smaregli, nocturny Debussy'ego p. t. „Obłoki" i wyjątki z „Tannhäusera" wypełniły wieczór. W symfonji Mendelssohna szczególniej przypadła do serca słuchaczom włochom ostatnia część (Presto), zawierająca pieśń neapolitańską „Saltarello". Część tę odczuł najlepiej i kapelmistrz. Suita Smaregli „Ocean"—stosownie do tytułu—jest bardzo... wodnista. Podczas wykonywania nocturnów Debussy'ego publiczność na sali podzieliła się na dwa obozy: na gwizdania i sykania przeciwników muzyki modernistycznej, zwolennicy tej muzyki odpowiadali oklaskami. Po drugim jednak nocturnie („Święto") na sali powstał hałas nie do opisania, który trwał kilka minut bez przerwy. W jednym z następnych koncertów brał udział skrzypek, Franciszek Vecey i zaimponował techniką w koncercie Beethovena. Burzą oklasków nagrodzono artystę za wykonanie chaconny Bacha, najlepiej jednak zagrany był koncert Paganiniego (D-dur), w którym obok temperamentu doskonały skrzypek wykazał ton piękny i ciepły. W końcu stycznia rozpoczął szereg gościnnych występów Schneevoigt Na program pierwszego koncertu złożyły się następujące kompozycje: uwertura „Karnawał" Głazunowa, wstęp do „Meistersingerów" Wagnera, IV symfonja Czajkowskiego i „Eine Sage" Sibeliusa. To ostatnie dzieło wzbudziło ogólne zainteresowanie i podobnie jak w Warszawie wywołało nadzwyczajne uznanie. Solistą koncertu była Zygfryda Schneevoigt (grała stylowo koncert Griega). Następny koncert miał program niezbyt jednolity. Podobał się „Walc koncertowy" Głazunowa, jak również suita Czajkowskiego „Dziadek do orzechów", „Karnawał Rzymski" Berlioza przyjęty był—jak zawsze—z entuzjazmem. Mniej powodzenia miała rapsodja „Espana" Chabrier'a. Trzeci koncert poświęcił Schneevoigt w większej części muzyce rosyjskiej. Po uwerturze Dworzaka „Karnawał", Schneevoigt zapoznał włochów z Rachmaninowym i Spendjarowym. Muzyka „Trzech palm" wzbudziła zachwyt; stało się to i dzięki przetłumaczeniu poezji Lermontowa, wskutek czego muzyka dla słuchaczy była więcej zrozumiałą. 2-ga symfonja (e-mol) Rachmaninowa znalazła w osobie Schneevoigta doskonałego tłumacza i wykonana była bez zarzutu. Jeden z następnych koncertów poświęcony był Brahmsowi. Współudział przyjął w nim pjanista, Andrjano Andrjani (koncert B-dur). Orkiestra pod dzielną dyrekcją Schneevoigta—zwanego w Rzymie „direttore brillante, elegantissimo" — odtworzyła stylowo warjacje na temat Haydna i pierwszą symfonję.

Skrzypek Vecey koncertował kilkakrotnie (każdy koncert miał być ostatni) a zawsze z powodzeniem materjalnem i moralnem. Oprócz wspomnianego wyżej występu 9 lutego Vecey grał z orkiestrą pod dyr. Molinari'ego koncert Brahmsa (D-dur), romans Beethovena (F-dur) i koncert Czajkowskiego. A propos Molinari'ego jest to dyrygient nie tuzinkowy, posiada więcej inteligiencji i zalet kapelmistrzowskich aniżeli Mascagni, nie ulega publice i skłania ją do słuchania dzieł poważniejszych aniżeli „Semiramida" Rossiniego, bez której nie może się obejść żaden koncert pod dyrekcją Mascagniego.

Ostatni wieczór pod dyrekcją Schneevoigta przyniósł „Uwerturę uroczystą" Głazunowa, „Fausta" Liszta i „Pejzaże" Santolicvido. Zygfryda Schneegvoit odtworzyła cudownie koncert Liszta (Es-dur). Po wyjeździe Schneevoigta u pulpitu w „Corei" stawali: Bolzoni i Molinari. Pierwszy zamieścił na programie kompozycje Donizettiego i Pedrottiego (uwerturę do op. „Don Pasquale" bisowano) i własne. Te ostatnie nie są zbyt interesujące; „Suita dramatyczna" jest bardzo słaba, podobnie jak i „kaprys symfoniczny". Daleko korzystniej świadczą o zdolnościach kompozytorskich Bolzoniego dzieła małych rozmiarów („Strumyk", a przedewszystkiem „Kura"). Koncert pod dyrekcją Molinariego miał duże powodzenie. Bezwątpienia kapelmistrz ten zajmie z czasem wybitne stanowisko. Posiada duży zasób doświadczenia kapelmistrzowskiego (większa część repetycji w „Corei" odbywa się pod jego kierunkiem) i dużo wiedzy muzycznej. Oprócz pierwszej symfonji Schumanna, „Rantzau" Mascagniego i „Don Juana" Straussa, grano poemat Skrjabina „Ekstazę". Dzieło „modernisty" rosyjskiego odłam „konserwatystów" powitał gwizdaniem, „postępowi" przyjęli je dość życzliwie. W marcu, stosownie do przedsezonowej zapowiedzi—przyjechał Safonow. Pierwszy koncert słynny kapelmistrz poświęcił współziomkom—rosjanom. Grano symfonję Głazunowa nr 6, (jedna z lepszych) która w osobie Safonowa ma gienjalnego interpretatora, „Warjacje" Areńskiego na temat Czajkowskiego, „Francesca" Czajkowskiego i t. d. Safonow—jak wiadomo — dyryguje bez pałeczki, mi-



mo to magiczne ruchy jego palców działały czarująco na orkiestrę. Warjacje Areńskiego na żądanie powtarzano, a po Czajkowskiego „Franczesce“ entuzjazm doszedł do niebywałych rozmiarów. Na ostatnim koncercie Safonow dyrygował „Śmiercią i wyzwoleniem“ Straussa, „Snem nocy letniej“ Mendelssohna, serenadą Mozarta, symfonją (nr. 3) Schumanna i uwerturą „Oberon“ Webera. Wytworny kapelmistrz był przedmiotem serdecznych owacji. W czasie kiedy odbywały się koncerty pod dyrekcją Safonowa grał 9 marca młody skrzypek Maccmillen koncerty: Brucha (g-mol) i Paganiniego (D-dur), menueta Mozarta (stylowa interpretacja) i fantazję z „Mojżesza“ Rossiniego w przeróbce Paganiniego (na 4 strunę). Orkiestrą dyrygował Molinari. W czas pewien potem koncertował z powodzeniem wybitny pjanista, Backhaus. Wykonał artystycznie burleskę Straussa i koncert f-mol Chopina z towarzyszeniem orkiestry oraz Liszta: Waldesrauchen, Liebestraum i La campanella. W tych ostatnich dziełach najbardziej uwydatniły się zalety gry Backhausa.

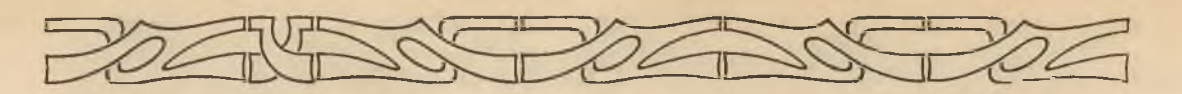
Na jednym z koncertów młody kapelmistrz, Morelli, dyrygował „Polowaniem“ Guiro i własną kompozycją p. t. „Consalvo“ (błahostka!). Następny koncert pod dyrekcją Mollinari'ego był interesującym ze względu na współudział w nim wiedeńskiej prymadonny, Selmy Kurz. Znakomita śpiewaczka oczarowała audytorjum techniką swego głosu, trylami, pasażami etc. Orkiestra doskonale odtworzyła „Karnawa” Głazunowa, „Kastora i Polluksa” Rameau i in.

Wincenty d'Indy—jako kapelmistrz—nie miał powodzenia w Rzymie. Nazywają go włosi zbyt flegmatycznym, zwiędłym, a dyrekcję jego nie posiadającą życia. Z programu koncertu pod dyrekcją mistrza francuskiego największe wrażenie zrobiły warjacje symfoniczne Francka (fortepjan—Blanche Selva), „L'apprenti sorcier” Dukasa, sarabanda i menuet d'Indy'ego i symfonja Chaussona. W kwietniu — na zakończenie sezonu — przybył wreszcie Mengelberg. „Zawojował” on Rzym jeszcze w ubiegłych sezonach i utrwalił sobie sławę na wsze czasy. Dał 5 koncertów, a każdy z równem powodzeniem. Wykonano między innemi uwerturę „Anacreon” Cherubiniego i symfonję współczesnego kompozytora włoskiego Martuci (utwór z wyjątkiem finału bardzo „nerwowy”), dwie uwertury Bacha, urywki z „Potępienia Fausta” Berlioza, suitę na fortepjan z orkiestrą Schellinga (z Ameryki), pierwszą i trzecią symfonję Beethovena i czwartą Schumanna i dedykowane Mengelbergowi „Heldensleben“ Straussa. Suita Schellinga miała duże powodzenie. „Eroica” Beethovena i „Heldensleben” Straussa wywołały entuzjazm.

Z innych koncertów wspomnieć należy o wieczorach stowarzyszenia chóralnego „Orfeonica“ pod dyrekcją Piotra Marinelli. Na programach znalazły się dzieła Wagnera („Wieczerza“), Schumanna („Lotos“), Mendelssohna („Szczęście umarłych“); orkiestra pod dyrekcją Molinari'ego wykonała „Odkupienie“ Francka i fugę Bacha. W „National” teatrze dał koncert przybyły z Ameryki młody skrzypek Kolbertsohn (doskonale rozwinięta technika i duży temperament). Stowarzyszenie propagowania muzyki kameralnej urządziło kilka wieczorów muzyki ensemblowej. Na jednym zapoznano publiczność z kwartatem smyczkowym „Kiswani“ Hansa Hermana. „Kiswani“ to prowincja w Ameryce południowej, gdzie szukał natchnień kompozytor niemiecki; w dziele oryginalne ustępy spotykają się tam, gdzie autor zapomniał o tropikalnej temperaturze prowincji amerykańskiej i o podskokach negrów i starał się być... europejczykiem. Drugą nowością była „Śpiąca Wenus“ młodego i w dodatku niedojrzałego kompozytora rzymskiego, Alberta Gasco. Wieczór poświęcony Schubertowi przyniósł prześliczny oktet twórcy „Króla Olch”.

Z muzyki w Czechach.

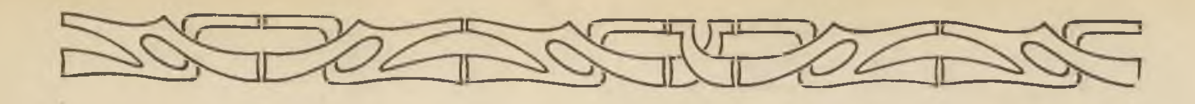
W twórczości Förstera, Suka i Nowaka skoncentrowała się obecnie cała siła i energja talentu muzycznego Czech. To trzej przodownicy czeskiego życia muzycznego, których działalność obserwują czesi z napiętą uwagą i pokładają w nich duże nadzieje. Dwaj ostatni to „moderniści“, stojący na czele młodzieży, szukającej nowych, nieznanych lądów. Pierwszy tak pod względem wieku jak i zapatrywań estetycznych i działalności w stosunku do dwuch ostatnich może zajmować stanowisko „klasyka“. Lecz małe za-



strzeżenie: należy mieć na uwadze typ klasyka z okresu nie przed-wagnerowskiego a po-wagnerowskiego. Duchem i wewnętrznym charakterem twórczym Förster zbliża się do grupy Smetana—Dworzak—Fibich, t. j. do przedstawicieli partji, którą współczesna „rewolucja“ muzyczna zalicza do konserwatystów.

O wielkiem uznaniu i zasługach, jakie zaskarbił sobie Förster w kraju rodzinnym, świadczy najlepiej uroczysty obchód 50 rocznicy urodzin, święcony w całych Czechach w grudniu r. z. Naturalnie najgodniej i najokazalej wypadła uroczystość jubileuszowa w stolicy kraju, w Pradze. Urządzono cały szereg koncertów, z których najokazalej wypadł wieczór „Umeleckiej Besedy“ (program zawierał utwory kameralne jubilata) i Towarzystwa orkiestrowego (wykonano III symfonję, „Uroczystą uwerturę“ op. 70, antrakty z baśni „Śpiąca królewna“ i „Ballada północna“).

Drugim doniosłym wydarzeniem w życiu muzycznem Czech, lecz już więcej lokalnego charakteru, był półwiekowy jubileusz istnienia Towarzystwa muzycznego w Brnie. Z uroczystością tą połączono obchód 25 letniej rocznicy zgonu założyciela tej instytucji, kompozytora, księdza Pawła Krzyżkowskiego (1820—1885). Utwory Krzyżkowskiego utrzymują się dotychczas w repertuarze stowarzyszeń chóralnych świeckich i kościelnych ze względu na ich wartość artystyczną i charakter narodowy. Narodowość zresztą w kompozycjach Krzyżkowskiego jest jasno zrozumiałą: twórczość jego przypada na epokę Smetany, na czasy kiedy dążono do unarodowienia muzyki czeskiej. Taka też była tendencja zainicjowanego przez Krzyżkowskiego stowarzyszenia, które stało się centrum czeskiego życia muzycznego na Morawach. Założenie instytucji, zwanej w języku miejscowym „Filharmonicky spolek Beseda Brnênska“, datuje się od chwili wyłączenia z miejskiego „Liedertafelu“ grona członków czechów. Nowe stowarzyszenie zajęło się przedewszystkiem propagandą morawskich pieśni ludowych, a następnie i ogólno czeskich (Towaczowskiego, Wojaczka, Jaworka i in.). Krzyżkowski kierował Besedą przez 4 lata i w ciągu tego czasu przygotował godnych następców. Od r. 1876, kiedy na czele stowarzyszenia stanął Janaczek, działalność Besedy znacznie się rozszerzyła i spotęgowała. Do statutu stowarzyszenia włączono organizowanie wielkich koncertów wokalno-instrumentalnych. Wykonywano dzieła tej miary jak „Requiem“ Mozarta, „Missa solemnis“ Beethovena i inne, nie licząc swojskich: Dworzaka i Smetany. Od r. 1884 do 1888 staraniem „Besedy“ wydawano czasopismo muzyczne „Hudebni Listy“. W r. 1888 wskutek ustąpienia Janaczka kierownictwo instytucji objął Józef Kompit. Kierunek i cel „Besedy“ pozostał niezmieniony. Muzyka czeska wzbogacała się stale nowemi dziełami, które miały dostęp do „Besedy“ i włączane były do programów koncertowych stowarzyszenia, zwanego od r. 1879 „Filharmonicky spolek“. Nie zapomniano też o muzyce zachodniej, zwłaszcza o dziełach nowych. Ster rządu „Besedy“ dzierży obecnie Rudolf Reissig, wiernie przestrzegający tradycji, pozostawionych przez Krzyżkowskiego i jego następców. Stowarzyszenie korzysta z zapomogi rządowej (3500 koron) i prywatnej (2000 kor.) i liczy 400 członków. W r. ubiegłym dano 4 abonamentowe koncerty symfoniczne, 1 nadzwyczajny, 4 kameralne i wieczór pieśni. Wykonano „Requiem“ Berlioza, utwory Smetany, Dworzaka, Suka, Nowaka i in. Poza działalnością koncertową stowarzyszenie pracuje w kierunku pedagogiczno-kulturalnym. W r. 1909/1910 odbyło się 10 odczytów (na temat: „Muzyka, jako współczynnik kultury“), w szkole muzycznej „Besedy“ kształci się z górą 200 wychowańców; szkoła ma klasy teorji, gry fortepjanowej, skrzypcowej, na wiolonczeli i śpiewu, a do grona profesorów należy młody wybitny kompozytor morawski, Kunz. Artystyczna część obchodu jubileuszu 50 letniego istnienia „Besedy“ wyraziła się w koncercie, urządzonym w kwietniu, na którym wykonano po raz pierwszy pod dyrekcją Reissiga nowe dzieło Nowaka „Burza“ (na sola, chór i wielką orkiestrę). Utwór wywołał głębokie wrażenie i uwydatniły się w nim wszystkie cechy twórczości Nowaka: ostre kontury, śmiałe kontrasty, oryginalne i świeże pomysły harmoniczne i takiż koloryt instrumentacyjny. Na całość dzieła składa się cykl epizodycznych obrazów, a więc modlitwa dziewczęcia, pieśń marynarzy, na pokładzie podczas burzy, dwaj piraci, modlitwa rybaków etc. Śmiała fantastyka, dramatyzm poszczególnych sytuacji składają się na wspaniały obraz natury. „Burzę“ Nowaka, „Baśń letnią“ i „Azraela“ Suka można zaliczyć do pereł współczesnej muzyki czeskiej.



KORESPONDENCJE.

(Dokończenie). *Lwów, w czerwcu.*

Bardzo oryginalnie uczcił Karłowicza p. Nedbal, dyrygient Tonkünstlerów z Wiednia. Umieścił na programie dwie „pieśni odwieczne" Karłowicza, które następnie orkiestra jego dość nieosobliwie odegrała. Pieśń „o miłości i śmierci" gdzieś zginęła! Zdaje się, że i tu również „doradcy" objawili swój światły sąd. Za to udało się Nedbalowi wydobyć doskonałe, we Lwowie *niesłyszane* tremolando na kotłach w „Fantastycznej" Berlioza. Zupełnie tak samo powiodło się z „Chopinianą" Glazunowa. Misterną tę rzecz odegrali wiedeńczycy mistrzowsko. Zwłaszcza „Polonez" (A-dur) wyszedł tak świetnie „jak z jednej masy ulany", że nawet samogrające orchestriony i t. p. lepiej nie potrafią. Nie na żarty pięknie i żywiołowo odegrano symfonje Brucknera. Ale tu znowu ruszył konceptem reporter muzyczny jednego z dzienników i z kalendarza zacytował dawno już zbite i przestarzałe poglądy na Brucknera i jego twórczość. Okazał wykształcenie głębokie i spryt, który pokazuje, gdzie czego szukać, jeżeli się o tem zdania własnego nie posiada, a muzyce nowoczesnej chce się za wszelką cenę „dokuczyć". Z produkcji orkiestrowych wymienić należy dwa koncerty orkiestry monachijskiej pod. dyr. Lassala, który zasłużył sobie na opinję subtelnego i bardzo światłego dyrygienta. Na koncertach jego słyszeliśmy „Powracające fale" Karłowicza wykonane precyzyjnie, a odczute głęboko, dalej dzieła R. Straussa, Francka, Wagnera, Brahmsa i Schumanna.

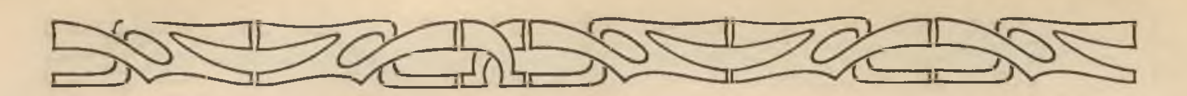
Skończoną w doskonałości wykonania i ekspresji była gra kwartetu brukselskiego. Daleko mniej dodatnio przedstawił się kwartet Szewczyka i niezgrane jeszcze „Trio holenderskie". Kwartet „Marteau—Becker" był popisem dwu dających mu nazwę bardzo poważnych muzyków, co jednak do uzyskania jednolitej całości wcale się nie przyczyniło. Sonatom skrzypcowym Stojowskiego, Paderewskiego i Melcera poświęcili jeden wieczór pp. Melcer i Kochański, za co zyskali sobie poklask i ogólne uznanie. Dział muzyki kameralnej dopełniły produkcje zespołu profesorów konserwatorjum, które i wtym roku nie odznaczyły się ani doskonałością wykonania, ani doborem programu.

Skrzypków, jak powiedziano wyżej, był zastęp cały: Kubelik, Burmester, Ysaye (z synem i bratem), Thibaud, Thomson (grał bardzo pewnie i śmiało, ale niemniej fałszywie), Zimbalist, Pulikowski, uzdolniona wiolinistka p-na Matjasiakówna. Z wiolonczelistów popisywał się bardzo sympatyczny artysta p Hekking; na koncercie zaś Towarzystwa muz. zadebjutował z rezultatem korzystnym p. K. Lilienthal b. uczeń lwowskiego konserwatorjum i Klengla.

Męska i nawskroś indywidualna gra pjanisty p. Busoniego nie zrobiła głębszego wrażenia, wydała się bowiem zbyt przerafinowaną. Friedmann dał nowe dowody wielkiej wytrzymałości fizycznej i nadzwyczajnych zasobów technicznych, grając przez cały wieczór najtrudniejsze niemal utwory Liszta. O koncercie Śliwińskiego i jego nad wyraz godnej interpretacji Chopina wzmiankowaliśmy już w jednym z poprzednich numerów „Przeglądu muzycznego". W szeregi najwybitniejszych chopinistów wkroczył p. J. Lalewicz. Grał 24 etiudy, impromptus i wszystkie ballady z niesłabnącem napięciem ducha i wykazał wielkie skupienie oraz objektywność w pojmowaniu dzieł mistrza. Dużym sukcesem cieszył się młody, a drogą poważną kroczący pjanista, A. Rubinstein. Listę pjanistów, występujących w ubiegłym sezonie, należy uzupełnić nazwiskiem pani Melville-Liszniewskiej (grała z powodzeniem Schumanna i Brahmsa), pani H. Ottawowej (warjacje Francka i koncert Rachmaninowa ze współudziałem orkiestry wojskowej pod kierownictwem p. Melcera), jedenastoletniej Jelonki Kurzównej, bardzo dobrze prowadzonej jedynaczki profesora konserwatorjum (wykonała z dużym sukcesem koncert Mozarta z orkiestrą).

Koncertowy horyzont śpiewaczy rozświetliła znowu w tym roku gwiazda w osobie p. Kurz, a dodać trzeba, że śpiewała swoje tryle czyściej, jak roku poprzedniego. P. Carel v. Hulst, baryton amsterdamsko berliński przywiózł dużo kultury w programie i sposobie śpiewania, zbytnio jednakże się roztkliwił i przeszarżował w sentymencie. Wśród licznych adeptów sztuki śpiewaczej, popisujących się na lwowskich estradach dostatkami i niedostatkami swoimi, wyróżniła się korzystnie p-na Argasińska. Spodziewać się należy, że częstsze występy i dalsza praca przyniosą jej obycie się z estradą, korzystne rozwinięcie się zasobów głosowych i wogóle zrównoważenie wszystkich czynników wykonawczych.

Na polu muzyki chóralnej nic się we Lwowie nie zmieniło. Oto znowu jeden koncert „Echa" (chór męski) z końcowym rezultatem artystycznym pod postacią monolo-



gów humorystycznych. Dwa już bardziej poważnie przygotowane koncerty „Lutni" (chór mięszany), jednak bez wyraźniejszej fizjognomji artystycznej i koncert „chóru technickiego" pod kierownictwem p. Br. Wolfstala. Tu już były przebłyski prawdziwej sztuki wykonawczej, a więc frazowanie, opanowanie i zrozumienie śpiewanych utworów, dobra deklamacja i t. d.—szkoda tylko, że pora upałów tropikalnych odbiła się złym wpływem na czystości intonacji młodych śpiewaków.

Dla zaokrąglenia obrazu ruchu muzycznego we Lwowie wspomnieć wreszcie należy o „Kole muzycznem", które urządziło kilkanaście popularnych odczytów, ilustrowanych odpowiedniemi produkcjami muzycznemi i o „Kole literackiem", gdzie również odbyło się kilkanaście różnorakich występów, jednak bez odczytów. Sezon koncertowy zamknęły popisy licznych szkół muzycznych. Popisywali się uczniowie i uczennice „Liceum muzycznego", „Instytutu muz."; szkoła panny Szczycińskiej, Kasparkównej (obie pod art. kier. Lalewicza), prof. Pollaka, pani Ottawowej (pod kier. Melcera), Illasiewiczównej (kier. art. Friedmann) i uczniowie prof. W. Kochańskiego (skrzypce). Jak widać rezultaty ilościowe bogate, jakkolwiek nie wszystko tu wymieniono. Życzyćby sobie tylko należało, aby i wyniki *jakościowe* sprostały ilości! *J. L.*

Popis warszawskiego Instytutu muz. (konserwatorjum).

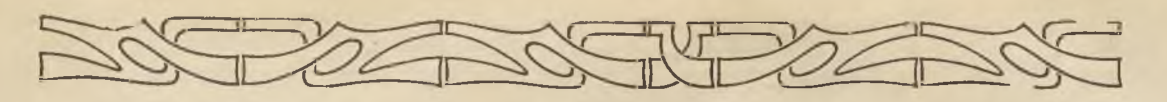
26 czerwca w sali Filharmonji odbył się doroczny popis wychowańców najstarszej w kraju uczelni muzycznej, obchodzącej w r. b. półwiekowy jubileusz swego istnienia. Popis wywarł bardzo dobre wrażenie. Do apelu stanęły klasy: fortepjanu (prof. Michałowskiego), skrzypiec (prof. Barcewicza), organu (prof. Surzyńskiego), śpiewu solowego (profesorowie Chodakowski i Giustiniani), wiolonczeli (prof. Cink), klarnetu i fletu, oraz orkiestra, chóry i zespół instrumentów dętych.

Najliczniej reprezentowana była klasa fortepjanowa prof. Michałowskiego i największe budziła zainteresowanie. Z liczby popisujących się wychowańców tej klasy najkorzystniej przedstawił się p. Żurawlew, kandydat na poważnego wirtuoza. W grze jego jest dużo polotu i temperamentu, czasami nawet „za dużo", przez co cierpi strona dynamiczna i czystość wykonania. Z pozostałych uczniów i uczennic panny: Rubinraut i Kirstein i pan Heintze mają jedną wspólną cechę: doskonale wyrobioną technikę, ponadto p. Rubinraut w koncercie Liapunowa, a p. Kirstein w Larghetto z koncertu f-mol Chopina wykazały dużą dozę muzykalności i zalety doskonałego frazowania (zwłaszcza p. Kirstein).

Uczeń prof. Barcewicza, p. Szwif posiada ton nieduży, zato czysty i śpiewny, a trudności techniczne w koncercie Brucha pokonywał z łatwością.

P. Zieliński z klasy prof. Cinka (wiolonczela) doskonale opanował już swój instrument, z którego wydobywa dźwięki pełne i dźwięczne, odcienia dynamiczne w koncercie Saint-Saënsa uwzględniał wzorowo; strona techniczna bez zarzutu. P. Starko, uczeń klasy organowej prof. Surzyńskiego zaimponował biegłością palcową, doskonałem rejestrowaniem i odczuciem stylu odtwarzanych kompozycji („Passacaglia" Bacha). O przedstawicielce klasy śpiewu prof. Chodakowskiego, p. Grochowskiej, ze względu na dręczącą ją tremę, nic stanowczego powiedzieć nie można. Tremolowała niemiłosiernie, a chwilami zdawało się, że od strachu zamarł jej głos w krtani Dźwięki w dolnym rejestrze pozostawiają nieco do życzenia. P. Warszawska, z klasy śpiewu prof. Giustinianiego—to dawna znajoma z poprzednich popisów instytutu muzycznego. W nauce robi widoczne postępy, głos zyskuje coraz bardziej na dźwięczności i technicznem wyrobieniu. Bardzo dobre wrażenie zrobił p. Płucer (uczeń prof. Giustinianiego), tenor o bogatym materjale głosowym dziś już doskonale wyrobionym i wróżącym młodemu adeptowi sztuki świetną karjerę artystyczną.

Orkiestra uczniowska wykonała pod kierunkiem p. Cielewicza uwerturę z opery „Egmont" Webera i akompanjowała do większości numerów solowych. Na wyróżnienie zasługuje grupa instrumentów smyczkowych. Gorzej popisały się instrumenty dęte miedziane, drewniane zaś raziły ucho fałszywym strojem. Zato drugie ciało zbiorowe—chóry oklaskiwano rzęsiście. Uznanie zupełnie zasłużone! Wszystkie bowiem utwory (mo-



tet na dwa chóry Palestriny, fuga z oratorjum „Samson“ Händla i chór z opery „Kastor i Polluks“ Rameau, odśpiewano bez zarzutu i nosiły na sobie cechy sumiennej pracy kierownika klasy, prof. Maszyńskiego. Występ zespołu instrumentów dętych (komplet z 9 uczniów) nie należał do zbyt interesujących, podobnie jak i popisy uczniów z klas klarnetu i fletu. Stało się to nietyle ze względu na jakość wykonania ile z powodu lichej wartości wybranych na popis kompozycji (naprzykład „Rondo“ na klarnet z koncertu Es-dur Starka z jednostajnem towarzyszeniem fortepjanowem à la walc).

Kronika.

— **W Filharmonji Warszawskiej** w sezonie 1910 — 1911 koncertować będzie Warszawska orkiestra symfoniczna ks. Wł. Lubomirskiego pod dyrekcją p. Grzegorza Fitelberga. Sezon rozpocząć się ma 1-go października. Dyrektor Fitelberg według wzoru sezonu ubiegłego, układa obecnie plan koncertów tegorocznych. Program wypełni nowy szereg arcydzieł literatury muzycznej, ze współudziałem pierwszorzędnych solistów oraz wielkiej orkiestry.

— **Artyści polscy za granicą**. Warszawianka, p. Marja Werdorffówna, bawiąca od dłuższego czasu na studjach artystycznych w Medjolanie, debjutowała w początkach lipca w Luino, śpiewając kilkakrotnie z dużem powodzeniem rolę Violetty pod pseudonimem Marji Nesti.

— **Z konserwatorjum w Petersburgu**. W liczbie osób, które ukończyły w r. b. z medalem złotym konserwatorjum w Petersburgu (patrz kronikę w Nr. 13 „Przeglądu“) znajduje się nazwisko polaka p. Rostropowicza, wiolonczelisty, ucznia prof. Wierzbołowicza.

— **P. Janina Korolewicz-Waydowa** na czas dłuższy ginie z horyzontu europejskiego. Znakomita artystka świeżo podpisała kontrakt dwuletni z dyrekcją Metropolitan Opera Company w Ameryce, prowadzącą wielkie teatry w Nowym Jorku, Chicago i Filadelfji. P. Korolewicz-Waydowa w sezonie zimowym śpiewać będzie pierwszorzędne partje w tych miastach, a w 1911 roku udaje się do Austraiji, gdzie występować będzie w towarzystwie operowem, razem ze słynną Melbą.

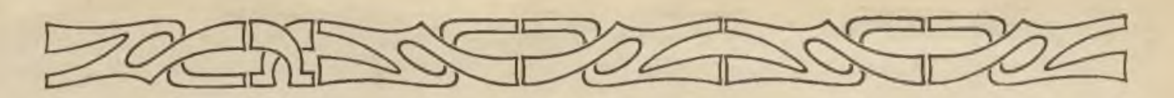
— **Berlin**. W drugiej połowie czerwca odbył się tu doroczny, szósty, zjazd towarzystw śpiewaczych polskich okręgu dwunastego; wzięło w nim udział ośm towarzystw. Dwie pierwsze nagrody uzyskała berlińska „Harmonja“, dwie drugie Tow. śpiewu w Szpandawie, trzecią podzieliły się kółka śpiewacze w Moabicie i Tow. śpiewu w Berlinie pod wezw. św. Cecylji. Śpiewano pieśni wyłącznie polskich kompozytorów.

— **P. Małgorzata Trombiniówna**, córka b. dyrektora Opery warszawskiej, ś. p. Cezara Trombiniego i Emilji z Dąbrowskich, po skończeniu nauk w Warszawie, świeżo otrzymała dyplom *di magistero* w królewskiej Akademji muzycznej św. Cecylji w Rzymie. Młoda artystka ukończyła tam wyższe studja fortepjanowe pod przewodnictwem prof. Sgambati'ego, oraz studja teoretyczne pod kierunkiem prof. Klotyldy Pooe. W Warszawie p. Trombiniówna kształciła się w grze na fortepjanie pod kierunkiem wybitnym prof. Strobla.

— P. **Clivio b.** dyrektor chórów opery warszawskiej, zbiera obecnie laury w Buenos Aires. Krytyka amerykańska wyraża się bardzo gorąco o talencie dyrektora Clivio, który chóry opery włoskiej doprowadził do wysokiego poziomu artystycznego. W „Normie“, „Rigolecie“, „Lohengrinie“, oraz „Madame Butterfly“ chóry te święcą powodzenie, które nie ustępuje sukcesom solistów. Między nazwiskami pierwszorzędnych śpiewaków, biorących udział w tych przedstawieniach znajdują się dwa znakomite: p. Ignacego Dygasa i p. S. Kruszelnickiej.

— **Z Warszawskiego konserwatorjum muz.** Na odbytych w czerwcu egzaminach dla eksternistów następujące osoby uzyskały świadectwa na nauczycieli gry fortepjanowej: Antoni Jan Mielcarski, Janina Miśkiewicz, Marja Anna Tozio i Marja Korngold, oraz na kapelmistrzów wojskowych: Antoni Jan Mielcarski, St. Budziszewski, Z. Zakrzewski, M. Gladstein, S. Zadan, E. Kagan i J. Kac.

— **Towarzystwo muzyczne imienia Chopina w Łodzi**. Władze wyższe zatwierdziły świeżo Tow. muzyczne imienia Chopina w Łodzi. Nowa instytucja ma na celu krzewienie poważnej muzyki, rozporządza już licznym chórem i orkiestrą. Założycielami towarzystwa są pp. Tadeusz Joteyko, Józef Radwański, Henryk Goebel i Jan Czarnecki. Wobec braku w Łodzi polskiego towarzystwa muzycznego i pewnej ospałości tutejszych korporacji śpiewaczych, nowa instytucja, o ile będą jej sprzyjać warunki pomyślnego rozwoju, zająć może wybitną placówkę.



= **Konserwatorjum w Moskwie** ukończyło w r. b. 52 wychowańców.

= **W Czernigowie** Cesarsko-rosyjskie Tow. muz. koncert 15 kwietnia poświęciło pamięci Chopina. Wykonawcami byli pp. Lenkwist, Wilkoński i Gajewski.

= **Pomnik Beethovena** odsłoniono w Wiedniu w parku Heiligenstädter, w którym ongi zażywał często wypoczynku nieśmiertelny twórca „Eroiki".

= **Konserwatorjum Sterna** w Berlinie zakończyło 30 czerwca 60-ty rok szkolny. Klasę gry skrzypcowej wspomnianej uczelni ukończył w r. b. warszawianin p. Stanisław Kroll.

= **Jaques Dalcroze** przenosi się podobno na stałe do Drezna na stanowisko przełożonego, mającej powstać tam uczelni muzycznej i gimnastyki rytmicznej. W Genewie liczył Dalcroze do 350 uczniów płci obojga; 50 wychowańców ma towarzyszyć znakomitemu pedagogowi do Drezna.

= **Krynica.** Setną rocznicę urodzin Chopina obchodzono tu 22 lipca. Rano podczas nabożeństwa w kościele grała orkiestra zdrojowa. Pomijając już nie wytrzymującą najłagodniejszej krytyki stronę artystyczną wykonanych utworów (obrażające słuch nawet osób niemuzykalnych, podobne raczej do skowyczenia ciągłe glissanda i fałsze solisty-skrzypka w osobie dyrygienta orkiestry, p. Wrońskiego), trudno nie wyrazić oburzenia na wykonywanie w kościele podczas nabożeństwa za spokój wielkiego poety tonów kompozycji tego rodzaju jak „Śmierć Azy" Griega. A może p. Wroński miał zamiar uczcić pamięć Chopina w kościele całym „Per Gyntem"? Za zmianę tego planu należy się podziękowanie!

= **Pdczas obchodu grunwaldzkiego w Krakowie** w teatrze miejskim wznowiono operę Żeleńskiego „Konrad Wallenrod". 16 lipca w sali starego teatru odbył się koncert symfoniczny pod dyrekcją p. F. Nowowiejskiego. Obecny na obchodzie grunwaldzkim Ignacy Paderewski był przedmiotem licznych owacji.

= **Zaproszenie artysty polaka.** Do składu sądu konkursowego na mającym się odbyć w Petersburgu międzynarodowym konkursie rubinsteinowskim należeć będzie wybitny pjanista polski, prof. Jerzy Lalewicz.

= **Konkurs chopinowski.** Termin nadsyłania utworów na konkurs muzyczny, ogłoszony przez lwowski komitet obchodu setnej rocznicy urodzin Chopina, upływa z dniem 1 października. O konkursie tym pisaliśmy już, dziś tylko podajemy skład jury konkursowego (wywołuje on niemałe zdziwienie w sferach zainteresowanych), stanowią go pp: dr. Aleksander Mniszek-Tchorznicki, przewodniczący komitetu chopinowskiego, Kazimierz Jakubowski, nakładca, Piotr Maszyński z Warszawy, Jerzy Lalewicz z Krakowa, dr. Seweryn Berson, Stanisław Głowacki, Henryk Jarecki, Stanisław Niewiadomski i Mieczysław Sołtys.

= **Lwowski instytut muzyczny** otworzył filje swej szkoły w Drohobyczu, Stanisławowie, Stryju i Tarnopolu. Instytut ten nie ma nic wspólnego z konserwatorjum galicyjskiem we Lwowie i jest uczelnią samoistną.

= **Operę warszawską** w sezonie bieżącym prowadzić będzie rząd na ryzyko własne. Kierownictwo oddano w ręce p. Metaxianowi, jako dyrektorowi urzędowemu, powołanemu do zorganizowania personelu, ułożenia repertuaru i wprowadzenia go w życie. Opera będzie polska w całym swym składzie; artyści włoscy występować będą, jako goście, w pewnych określonych terminach.

W celu zawarcia kontraktów zarówno z polskimi, jak i włoskimi śpiewakami, Metaxian delegowany jest przez dyrekcję teatrów do Krakowa, Wiednia i Medjolanu. Sezon ma otworzyć dnia 1 października opera „Quo-Vadis" Z artystów miejscowych między innymi zaangażowano dotychczas: pp. Wiktora Grąbczewskiego, Wacława Brzezińskiego i Adama Ostrowskiego. Rokowania z innymi śpiewakami, w tej liczbie ze znakomitym tenorem, p. Tadeuszem Leliwą, są w biegu. P. Metaxian po drodze do Włoch zatrzyma się w Wiedniu, aby porozumieć się co do występów u nas z prymadonną Opery madryckiej, p. Heleną Zboińską, która na kilka tygodni będzie mogła przybyć do Warszawy.

= **Petersburg**. Na miejsce ustępującego z kwartetu księcia Meklenburskiego artysty skrzypka Koziana, zaangażowano do pulpitu pierwszych skrzypiec rodaka naszego p. Grygorowicza, profesora konserwatorjum w Moskwie.

— **Propaganda dzieł kompozytorów rosyjskich za granicą** kosztowała rząd w ciągu lat dziesięciu 26 tysięcy rb. Czytamy o tem w № 28/29 „Russkoj Muzykalnoj Gaziety".

= **Najnowszem dziełem orkiestrowem Debussy`ego**, granem częściowo w ubie-



głym sezonie koncertowym jest suita orkiestrowa, zatytułowana „Images“, a złożona z trzech części: „Gigue triste“, „Iberia“ i „Rondes de Printemps“. Druga z tych części wykonana była pierwszy raz w Paryżu na jednym z koncertów Colonne'a, pod dyrekcją p. Pierné'go. „Iberia“ zaczyna się motywem w skocznym rytmie, a dyskretny zazwyczaj w efektach orkiestrowych kompozytor nie szczędził tym razem kastaniet i tamburyna. Obraz ten, trzymany przeważnie w formie tanecznej, stanowi sam w sobie osobną całość, a dłuższa pauza dzieli go od następujących, połączonych ze sobą obrazów: „Wonie nocy“ i „Uroczysty poranek“. W pierwszym powraca Debussy do swojej ulubionej formy, z wyjątkiem melodyjnej bardzo serenady, na cztery waltornie napisanej. W obrazie trzecim rozbrzmiewają dzwony i melodje, w rytmie marszowym trzymane.

= **Symfonja czy dramat muzyczny?** Ósma symfonja Mahlera, która wykonana będzie po raz pierwszy jesienią w Monachjum, ze względu na swą formę i użycie czynników wykonawczych nasuwa wątpliwości co do właściwego zatytułowania dzieła „symfonją“. Prawie w każdej części utworu stosuje Mahler chóry i głosy solowe. Pierwsza część („veni creator spiritus“ i „gloria“) trzymana jest w zwykłej formie oratoryjnej. Część druga wszakże, do której za tekst wziął Mahler ostatnią scenę z drugiej części „Fausta“ Goethego, wyłamuje się ze wszystkich, przekazanych tradycją, form koncertowych i jest właściwie dziełem dramatycznem bez aparatu scenicznego. Impresjonistycznie ilustrująca orkiestra zastępuje kulisy. A na tem tle rozbrzmiewają pełne ekstazy, to znów bólu, urywane śpiewy postaci „niebiańskich“ z „Fausta“ dr. Marianusa, „Mater gloriosa“ i t. d. przy akompanjamencie chórów młodszych aniołów „chóru mistycznego“. Dzieło kończy się wielkiem choralem.

= **Nowojorskie stow. muz. „The Tonkünstler Society** dało w ubiegłym sezonie 16 koncertów (muzyka kameralna). Pierwszy wieczór wypełniły kompozycje Reineckego, dziewiąty i połowa dziesiątego, Mendelssohna. W programach pozostałych koncertów przeważają nazwiska młodych autorów.

VARIA.

= **Mechaniczne skrzypce.** Po „orkiestrjonach“, po samogrających fortepjanach, pjanolach i minionach pomyślano i o zmechanizowaniu gry skrzypcowej. Przyznać trzeba, że eksperyment conajmniej ryzykowny! Bo chyba niema instrumentu bardziej indywidualnego, któryby tak współ drgał z duszą i dotknięciem artysty, jak skrzypce. Smyczek i struna, jakby z natury swej tylko do ręki ludzkiej są stworzone! Ale przecież pierwotnie odrzucano także wszelką możliwość automatów fortepjanowych, a dzisiaj zdobyły sobie uznanie. Taki sam los czeka i skrzypce. Musimy być przygotowani na całą gamę pomysłów i udoskonaleń, które dopiero z czasem doprowadzą do pożądanych wyników.

Bez wątpienia, że w danym przypadku już z punktu mechaniczno technicznego zdanie jest bez porównania trudniejsze, niż przy technice fortepjanowej. Już przyciśnięcie struny lewą ręką zawiera w sobie szereg prawie że nieuchwytnych odcieni, a do tego jeszcze dochodzi tak bardzo wrażliwe prowadzenie smyczka. Jeżeli mimo wszystkie te trudności wynalazcy przystąpili do dzieła, to z góry wiedzieli, że wynik będzie dopiero pierwszem przybliżeniem, jak mówią matematycy, do zamierzonego celu.

Jedna z firm zagranicznych puściła już na rynek tego rodzaju instrument. Punktem wyjścia było jaknajdoskonalsze naśladownictwo naturalnej gry skrzypcowej. Cała maszynerja składa się z trojga skrzypiec, z których każde tylko jedną posiada strunę. Skrzypce te zawieszone są w ten sposób, że tworzą koło, a pomiędzy niemi krąży mechaniczny smyczek, który ma formę kolistą. Jedna część mechanizmu jest tak przystosowana, że porusza ten okrągły smyczek ze zmienną szybkością, co wywołuje różnorodność „siły tonu“, a wysokość, czyli jakość tonu osiągnięta jest przy pomocy drugiego mechanizmu, coś w rodzaju „palców pneumatycznych“ które w odpowiedni sposób przyciskają struny.

Połączenie skrzypiec mechanicznych z takimże fortepjanem daje możliwość odtwarzania utworów skrzypcowych z towarzyszeniem fortepjanu. Przewidziany jest także sposób dla odpowiedniego nastrojenia obu instrumentów na jeden ton, jak to się zwykle praktykuje.

Wyższy stopień doskonałości mechanicznej gry skrzypcowej będzie osiągnięty dopiero wtedy, gdy podobnie jak przy grze fortepjanowej będzie jej można nadać piętno indywidualności artystycznej. W każdym razie skrzypce można już zaliczyć do rzędu instrumentów zmechanizowanych.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.